

Олексій Сінченко (Київ)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В УМОВАХ СОЦРЕАЛІЗМУ

У 20-х роках ХХ століття українська література включається в процес творення загальної пролетарської культури. Вже саме поняття пролетарська культура, що активно входить у цей час у літературознавчий обіг, для української має інноваційний характер. Культура, яка традиційно ідентифікувала себе із селянською, раптом здобуває інший вектор розвитку, що веде не лише до естетичних пошуків доби, але й призводить до ментальних змін.

Головний принцип, на якому базується пролетарська культура – проголошення мистецтва продуктом ідеології. Важливо підкреслити, що ідеологія багатьма чільними марксистськими критиками (Г. Плеханов, О. Воронський, В. Полянський) початково не асоціюється з політикою, а розглядається як один із естетичних чинників мистецтва, оскільки, на їхню думку, об'єктивне пізнання класового мистецтва може не враховувати політики, а бути політично нейтральним. У статті «Про ідеологію в літературі» (1925) В. Полянський іде далі й пропонує розрізняти поняття тенденційності та ідеологічності як умову існування літератури. На його думку, «твір тенденційний, коли автор заради якої-небудь ідеї спотворює дійсність», тоді як ідеологічність, навпаки, дає можливість адекватно її відтворити [9, 53]. Проте виникали й інші підходи. Так, А. Луначарський дає мілітаристське визначення мистецтва: «Всіляке мистецтво є зброя, всіляке мистецтво за щось проти когось спрямоване». Таким чином, на думку критика-ідеолога, мистецтво втрачає самостійність і підпорядковується навіть не економіці, що було б логічним для марксизму, а політиці. Саме до неї критик зводить складний комплекс ідеології як

надбудови. Врешті нарком освіти фактично висловлює офіційну позицію Кремля: «аполітичність у наш час є політика» [13, 313]. Згодом тенденція до політичного заангажування стає характерною для розвитку радянської літератури періоду соцреалізму і перетворюється на один із критеріїв її оцінки.

Пролетарська культура мислиться як новий тип культури, що має змінити культуру буржуазну. Її поширенню в Україні сприяють і культурницькі організації Пролеткульту. До них входять не лише харківські російськомовні письменники на чолі з О. Гастєвим, але й харківські україномовні письменники – М. Хвильовий, В. Сосюра, С. Пилипенко, В. Коряк та ін.

Пролеткультівська позиція досить жорстка. В її основі лежить ідеалізація робітництва й прагнення створити рафіновану пролетарську культуру. Так, у передмові до збірника «Червоний вінок» (1919) проголошується: «Народ-титан рве небо, хоче розкрити його тайни, хоче бачити зорі, оволодіти світом. Тіла напружені, ллє кров гаряча, в муках радісна творчість і мука в радісній творчості. Ні, ні, задовольнитись сталими формами, старим оджитим змістом не можна. Не треба традицій, не треба минулих святощів, тільки дивитись уперед. Рятунок тільки в будучині» [11, 20]. Ідеї, характерні для перших років революції, гіперболізація народу-маси, який нарешті може заявити про свої права й розкрити свій творчий потенціал тощо, вповні знаходять втілення в ідеях Пролеткульту. В цілому міф про народ-творця, що має стале підґрунтя ще з дореволюційної літератури, стає символом стихійності й творчого піднесення народних мас.

У мистецьких ідеях пролеткульту мовиться про те, що пролетарі – новий, із власним світоглядом і розумінням життя, клас, який раніше був лише об'єктом опису буржуазної культури, позбавленим голосу в літературі, а тепер ставав її суб'єктом. Тому жодна літературна традиція

(феодална, буржуазна тощо) не відповідає організаційним принципам пролетарської літератури й дезорганізує її. Відповідно вона має відмежуватися від традицій класичної літератури та декларувати новий зміст, за допомогою якого й можна було би виразити пролетарське світовідчуття.

Концепцію індивідуального світовідчуття пролеткультівці змінюють на концепцію колективного. Звідси – апологетика поняття «ми», в якому втілюється форма індивідуалізації колективу. Гіперболізація класової свідомості призводить до заперечення індивідуального творення. Розвивається концепція автора-робітника, згідно з якою письменник обов'язково має бути причетний до пролетаріату, стати носієм його психології. Він мислиться як деіндивідуалізована особа, що виражає світовідчуття колективу. Теоретично в пролетарській літературі автор, герой, читач належать до одного класу, а отже, до одного мисленнєвого простору, який пориває зі світом значень, акумульованих попередньою культурою. Тому пролетарська література сповнена профетичного пафосу й зорієнтована на руйнування літературних традицій. Водночас у ній визрівають ідеї «червоного» (А. Лейтес), чи «азіатського» (М. Хвильовий) ренесансу й бажання впливати на європейські літератури.

Прихильником колективістичної творчості виступає В. Еллан-Блакитний. У статті «До проблеми пролетарського мистецтва» він стверджує, що пролетарське мистецтво потребує «злиття творчості з людською масою». Він розглядає колектив як «джерело творчості – і як об'єкт її впливу» й намагається розрізнити поняття «колективна творчість» і «творчість колективістична», заперечуючи колективну творчість, як ту, що твориться гуртом людей. Колектив, на його думку, творить через індивідуальність, яка вбирає в себе всі його імпульси, саме таку творчість письменник і називає «колективістичною».

Концепція колективістичної творчості, на думку В. Еллана-Блакитного, покликана заступити індивідуалістичну, занепадницьку: «Нема й не може бути творчості поза колективом. Все мистецтво колективістичне. Таланти її генії – колективісти в більшій чи меншій мірі. А що поза колективом – мазня, графоманія, або тілілікання. Нездар, дохлятина, ламання». У мистецтві пролетарські письменники мають «заповнити прогалину [...] образами руху, праці, боротьби, яких нібито цуралося худорляве “мистецтво” буржуазії» [5, 26]. Така позиція критика близька до пролеткультівських і футуристських уявлень про мистецтво й вповні відповідає настроям доби з її суцільними ламаннями стереотипів і інноваційними технологіями зміни суспільної свідомості.

Менш радикальною і водночас більш результативною і науковою виявилася спроба В. Богданова в царині експериментального творення колективної творчості. Він виголошує теорію колективної творчості, яка, на його думку, має синтезувати в собі дописемну (усну), анонімну й писемну творчість. В основу своєї концепції В. Богданов кладе визначення І. Тена, за яким “сутність мистецтва полягає у зображенні найбільш характерних рис предмета або явища, який вразив нашу уяву. Все, що не викликає безпосередньо самого характерного, повинно бути відкинуте”, і принципи Меймана (близькі до позицій О. Потебні): «1) глибоке переживання, 2) устремління до вираження назовні й 3) зображення пережитого загальнозрозумілими засобами» [1, 24]. Головна перевага колективної творчості над індивідуальною, на думку В. Богданова, полягає в тому, що, по-перше, колектив може дати незмірно більшу кількість асоціацій і образів, по-друге, колективна творчість дозволяє залучати до творчості людей неграмотних, оскільки творчість, на його думку, не залежить від грамотності, а, по-третє, така творчість гарантує оперативність написання твору. Оскільки головний принцип мистецтва, на

думку Богданова – комбінування образів, то залучення до процесу творчості великої кількості людей дає позитивний результат.

Теоретичні положення В. Богданова підтверджуються його експериментальними дослідженнями. В Умані й Києві упродовж 1921 року він збирає на своїх заняттях аудиторію від 60 до 150-ти чоловік. Його мета заперечити усталене уявлення про обраність письменника й пов'язані з цим поняття натхнення, інтуїція, дар.

В. Богданов виділяє 4 форми колективної творчості:

- 1) мозаїчну – складання цілісного тексту з шматків образів;
- 2) послідовну – розвиток заданого сюжету, коли кожен із учасників розвиває його речення за реченням;
- 3) концентричну – заданий сюжет формується кожним із учасників окремо, а потім зводиться до єдиного;
- 4) форму суцільної колективної творчості – задається сюжет і всі починають одночасно говорити, хтось записує висловлювання, а потім редагує.

Наслідком експерименту В. Богданова стали твори, зразки яких він подає у своїй книзі. Однак теорія колективної творчості знаходить і своїх противників.

Проти ідей колективної творчості ще в 1918 році у статті «Творчість індивідуума і колектив» виступив Ю. Меженко. У той самий час, обстоюючи толстовську теорію мистецтва як «сфери почувань», він намагався заперечити модні уявлення про тенденційність літератури та критично поставився до соціологічного принципу аналізу художніх творів. Проте самі ці виступи Ю. Меженка трактувалися як неактуальні, дрібнобуржуазні й шкідливі для пролетарського мистецтва. Із цілком іншого боку лунала критика діяльності пролеткультів В. Леніна [див.: 12]. В аполітизмі пролеткультів він відчув небезпеку для літературної політики партії. Водночас боротьба пролеткультівців із літературною традицією не

відповідала його концепції успадкування пролетаріатом здобутків світової культури. Це призводить до припинення діяльності пролеткультів, але принципи їхньої роботи, підпорядковані суворому партійному контролю, продовжують діяти. Концепцію «пролетарської культури» розвивають В. Фріче, А. Луначарський, В. Переверзєв та інших теоретики марксистського типу. Разом із тим зростає і її критика (Л. Троцький, О. Воронський).

Їхня позиція засновувалася на твердженні про те, що пролетарське мистецтво, позбавлене відповідного побуту, тому не може забезпечити всі передумови для свого створення. Ставиться питання про те, чи взагалі правомірно говорити про творення пролетарського мистецтва, коли мова йде про подолання класів і перехід до загальнолюдської культури.

Література, як одна з форм ідеології, має, на думку марксистів, орієнтуватися на практику, має розкривати проблеми сьогодення. Звідси – відкидання, всього, що якимось виходить поза теми дня. У стосунках із минулим творці «пролетарської літератури» намагаються цілковито заперечити можливість впливу традиції на свої літературні вправи. Базисом літературної теорії й мистецької практики проголошується економічна теорія, яка уможлиблює радикальні зміни і перегрупування окремих частин попри незмінність основного ідеологічного принципу. Так, В. Чумак зазначав: «Мистецтво, що є безперечною молекулою соціально-економічного організму, цим самим не може не відчувати всіх тих організаційних чи реорганізаційних процесів, які відбуваються в ньому чи в його частках» [16, 167]. Отже, література характеризується як економічний організм, в якому всі частинки взаємопов'язані. Звідси прагнення провести радикальне перегрупування, створити нову класифікацію усіх творчих актів, усіх людських зусиль, усієї людської продукції. За основу нових підрозділів має служити спрямування творчих зусиль, актів і продукції.

У пролетарських теоріях відчутна спроба звести роль мистецтва до його, мистецтва, суспільної утилітарної функції. На цю тему сперечаються не лише митці, але й політики. Формується феномен радянської літератури, в якому ідеологія набуває естетичного статусу, а естетика нового мистецтва базується на позалітературних чинниках. У пролетарській культурі такі естетичні категорії, як «прекрасне / потворне», цілком можуть бути замінені категоріями «пролетарське / буржуазне». Літературна політика держави чітко регламентує сферу культури, її функціонування, впливу і споживання. Відчутною стає тенденція до руйнування відмінності між літературою і життям.

Саме про побут як основу створення пролетарського реалістичного мистецтва сперечаються письменники. Так, у статті «На шляхах до пролетарського мистецтва» (1922) І. Кулик полемізує з Михайлом Семенком і намагається спростувати його тезу про те, що відсутність радянського побуту робить неможливим реалізм у літературі. Спроби письменників зображувати радянський побут, робітниче життя (І. Кириленко, А. Головка, Г. Еп'юк) швидко переростають у певний канон побутописання. Проте відразу ж з'являються твори, де висміюється шаблонна модель описування робітничого життя (М. Хвильовий, Д. Бузько, К. Гордієнко).

Нові теми (індустріалізація, урбанізм) – явища, що знайшли відгук не лише в творчості авангардистів, але й потужно проявилися у творах пролетарських письменників. Якщо авангардисти зосереджували увагу перш за все на формальних аспектах творчості, то визначальною рисою пролетарської літератури виступає зміст. Пролетарські письменники намагалися заперечити психологію героїв традиційних романів, їхні вчинки, а також змінити тло, на якому відбуваються події в художніх творах. У їхніх творах натрапляємо і на «боротьбу» із літературною стилістичною традицією, і формалістичне експериментування, скажімо, у

творах Л. Первомайського, К. Гордієнка, Я. Качури, В. Кузьміча. Гр. Яковенка.

У творах із селянською тематикою традиційне протистояння місту (скажімо, у Панаса Мирного) змінюється наслідуванням міської культури. Сюжетно в творах старе село репрезентується куркулями й бандитами, тоді як комунари прагнуть таке село знищити, мріючи про урбанізацію селянського життя. Так, плужанин П. Голота у циклі віршів «Село» звертається до пролетаря з проханням:

Гей, брате мій,
Дай молот твій –
Та вдаримо умісті, –
Перекуєм мале село
В здорове, дуже місто

[4, 249].

Таким чином загальною тенденцією пролетарської літератури стає заміна рустикальної тематики урбаністичною. Проте ще лунають заклики до збереження селянської культури. У статті «Проти течії» (1918) К. Лаврінович викриває тенденцію до заперечення так званої «селянської літератури» й звертає увагу читача на те, що «занехаювати родюче поле не годиться. Міські “пролеткульти” повинні виявити свою працю на селі. Свідомому робітництву необхідно піти назустріч свідомому селянству. Коли цього не буде зроблено, тоді відродженським стремлінням селянських мас можуть скористуватись контрреволюціонери. Пролетарські письменники повинні прийти до згоди з письменниками селянськими» [10, 160]. Відбувається чітке розмежування пролетарської й селянської літератур. З одного боку, виникає Спілка українських радянських селянських письменників «Плуг» (1922-1932), очолювана С. Пилипенком, з орієнтацією на модифікування селянської культури і психіки в бік соціалістичних ідей. Із другого – Спілка українських

пролетарських письменників «Гарт» (1923-1925), яку очолює В. Еллан-Блакитний. Для «плужан» із їхнім сприйняттям селянина як потенційного пролетаря важливо через «селянські літературно-мистецькі образи» [11, 81] прищепити йому пролетарську свідомість. Для «Гарту» – позиція, яку в декларації «Без маніфесту» висловив В. Еллан-Блакитний: «Раз мистецтво – засіб, раз творення його підпорядковане основним завданням загальної політики, то й уся мистецька політика зводиться до вияснення доцільності конкретно таких чи інших творів» [11, 89]. Про штучність такого розмежування свідчить те, що багато членів «Гарту» були вихідцями з «Плугу» (В. Сосюра, Б. Коваленко, навіть М. Хвильовий). Так само представники обидвох угруповань не дотримувалися в своїх творах тематичної чистоти.

Загальною тенденцією в письменників доби виступає зміна моделі добре освоєного рустикального прийому опису природи. Так Є. Кирилюк пропонує письменникові певний шаблон опису природи: «Пейзаж не повинен ставати самоціллю, чи бути справді естетським, абстрактним замилюванням у “вічній надкласовій” красі природи. Це було б найшкідливішою річчю. Тут треба вміти пов’язати відчуття краси в поєднанні з творчою ударною працею» [7, 74].

Прикладом такого співвіднесення відчуттів природи й праці можна вважати вірш «Вечір» члена комсомольського літературного угруповання «Молодняк» П. Усенка:

Там, за корпусами фаброконструкцій
Золотане захід в димогаревім чаду...
Я прийду – відстукаю, простукаю
Зміну виробничих чуд.

[15, 72].

Попри видиме наслідування авторських словотворів Тичини («золотане», «димогаревім»), природа П. Усенком мислиться як щось

другорядне («там, за...»), вона вже не є чудом, не є об'єктом естетичного переживання, бо традиційно ліричний образ заходу сонця заступає картина «чаду», а «чудом» стає виробничий процес.

Незважаючи на декларації з боку пролетарських письменників відкидання ними прийомів буржуазного мистецтва, у мистецькій практиці вони вдаються до використання звичних для реципієнта образів попередньої культури. Це зумовлене спробами тогочасного письменства за допомогою нового змісту подолати старі форми й наблизити пролетарське мистецтво до читача. Осібне місце в пролетарській літературі займає використання релігійних символів, оскільки на них базується горизонт сподівань некультурного реципієнта. Такі символи зазнають нової семантизації: Христос проголошується месією революції, Божа Матір ототожнюється з революцією, або з Україною, або уособлює жіноцтво взагалі; тексти щедрівок видозмінюються задля проголошення народження нового віку, христини замінюються октябринами, панахида – музичним супроводом тощо. Наприклад:

Добрий вечір тобі, вільний пролетарю,
Радуйся!
Ой радуйся, земле, світ новий народився.
Нова радість стала,
Яка не бувала.
Зоря ясна п'ятикутна
На весь світ засяла...

[3, 84].

Така семантична трансформація стає одним із найдієвіших прийомів впливу на свідомість реципієнта. Через прийом упізнавання здійснюється спроба зруйнувати горизонт сподівань читача, використовуючи його ж власний естетичний досвід. Так, письменник Кость Гордієнко засобами пародії, сатири пародіює традиційну для української романтичної

літератури манеру опису української ночі: «Настає місячна (над луками туман) чарівна (гавкають собаки), тиха (кумкають жаби), оспівана поетами (горлають п'яні парубки) повна екстазу (заходиться п'яна гармонія), напосна липневими пахощами (парує гній), українська (ростуть печериці), запашна ніч» [2, 10]. Письменник не обмежується руйнуванням стереотипів класичної літератури (в даному випадку М. Гоголя), а створює пародію на твори сучасних йому письменників, зокрема М. Івченка, намагаючись обіграти його, за словами К. Гордієнка «попівсько-нестерівський романтичний стиль»: «Весна ішла молодими кроками в земному вбранні. Душа співала срібним співом жайворонка. Серпанкові хмари в прозору далечінь летіли. Тендітні берізки прозорілися, тремтячі ріки падали на долиночок. З усього було видно, що сіяти доведеться швидко починати» [2, 10]. Так само відбувається апелювання до життєвого досвіду читача. Прикладом чого є спроба «плужанина» Олександра Лана наблизити образ пролетарського вождя до психоідеології селянського читача.

Я бачив Леніна –
В порепаних руках,
Що цупко, мов ріллю під просо,
Скородили папір: «Ми не раби!»
[4, 71].

Уподібнення Леніна до селянина, використання сільськогосподарської лексики й емотивного слогану, підсилює сугестивний ефект поезії. Реципієнт засвоює образ «селянського» вождя, так само органічно, як і робітничий читач, який асоціює його образ зі своїм соціальним становищем.

У численних романах 20-х років контрастність горизонтів сподівань відіграє головну роль. Це можна простежити на кількох тематичних рівнях. Так, протиставляються:

- світогляд, філософія батьків і дітей;
- старий і новий лад життя;
- стара освіта і нова;
- релігія і пролетарська ідеологія;
- старі виробничі кадри і нові;
- куркулі та незаможники;
- побут міста і села тощо.

У таких романах як «Петро Ромен» Г. Епіка, «Аванпости» І. Кириленка, «Ольга» Я. Качури, «Боротьба триває» Г. Яковенка конструюється двополюсний ціннісний світ, закорінений у боротьбу двох антагоністичних ідеологій, а кульмінацією роману стає перемога однієї з них. Читач переживає катарсис, оскільки зрозуміло, що йдеться про перемогу пролетарської ідеології, а відповідно – й пролетарського читача, який відчуває свою причетність до ідеології і почуває себе звиязцем.

У програмах літературних угруповань 20-х років робиться наголос на поділі героїв за соціальною приналежністю. Так, представники «Гарту» прагнуть створити тип робітника, «Плугу» – селянина-аграрника, «Молодняка» – тип сучасної молодшої людини. Проте, незалежно від соціального маркування, протагоністом твору є герой-революціонер, герой-партієць – завжди активний організатор громадсько-політичного життя на заводі або в селі.

Шаблонний образ такого героя мусить стати прикладом наслідування для читача. Позиція письменника має збігатися з позицією головного позитивного героя. Обов'язок перед суспільством, партією мислиться як першочерговий, домінуючий поряд з обов'язком перед родиною. Якраз канонізація образу піонера Павлика Морозова сприяє руйнуванню індивідуальних цінностей і утвердженню, натомість, ідеологічно-політичних. Даються реальні вказівки, як діяти читачеві в своєму житті. Характерним для того часу є роман О. Досвітнього «Кварцит», в якому

автор описує піонерський рейд, під час якого піонери ходять по-шахтарських хатах і присоромлюють тих, хто не вийшов на роботу. В літературі широкого висвітлення набуває проблема батьків і дітей. Суспільна повинність переважає родинну. Такими героями є Тетяна Моор (О. Копиленко «Народжується місто»), Максим Вовк (Г. Епик «Петро Ромен») та ін.

Підкреслення вибраності, унікальності радянської людини стає нормою масового виховання, а літературний стиль – стилем побудови колективного життя. В літературі набуває поширення зображення колективного життя, а його атрибут – колективна праця проголошується основою нового світовідчуження. Наприклад, у романі «Аванпости» І. Кириленка героїня, переживаючи важку психологічну травму, шукає і знаходить розраду в колективі: «Сьогодні, як ніколи, хотілося бути на людях, де буває радість колективної праці, де переважає велике загальне над дрібним особистим. Там люди дивляться одне на одного новими широко розкритими очима, там лунають теплі слова й бринить веселий сміх. У ритмах праці куються нові звички, зростає повага до себе, до своїх однодумців, кипить міцна глибока ненависть до ворога.

Поволі, іноді спотикаючись і падаючи, але уперто і невпинно йде армія нових людей на штурм соціалістичних високостей життя» [6, 183]. В наведеному уривкові можна виділити дві установки, які створює письменник: ідеологічну, коли колективна праця проголошується найкращими ліками від індивідуальних депресій, і стилістичну, де прикметник «новий», сполучаючись з іменниками «очі», «звички», «людина», чим створює певну алгоритмічну модель, що свідомо чи підсвідомо закладається у свідомість реципієнта. Мета такої сугестії – викликані текстом позитивні емоції пов'язати з суспільними змінами.

Створюваний за допомогою літератури образ людини колективної праці тісно сполучається з життєвими реаліями доби, впливає на

вироблення певної виробничої естетики, а також формує ціннісні пріоритети. Так, у романі «Народжується місто» О. Копиленка головна героїня Тетяна Моор, виходець із аристократичного середовища, звертається до своєї подруги Раї: «Знаєш, чому я сміюся? Я уявила собі нас обох збоку... Ми майже однаково одягнені. А жінка завжди згадує про свій одяг, про зовнішність. Нехай це буде найпередовіша жінка... Та нічого поганого в цьому немає... Так от ми з тобою мов два опудала стоїмо. Але я цього одягу не проміняю на найкращу бальну сукню, бо я ж не зможу одягнути її завтра на роботу, яка мене цікавить найбільше... У мене є сестра Галина. Вона займається виключно шуканням надзвичайного, чистого кохання. Як бачиш, відповідальне завдання і не дуже вдячне... Їй цього вистачає, щоб заповнити порожнечу свого життя. Вона не розуміє, що революція зробила з кохання другорядну справу...» [8, 14]. Міркування Тані, притаманна їм пафосність – типові для романів 20-30-х років. Із формального боку, саме діалог, стилізація живого мовлення й візуалізація образу промовця-героя стають найефективнішими елементами впливу на читача.

Пролетарські письменники у своїх творах не оминають жодної соціальної теми, намагаються внести в неї контраст, вичленувати те нове, що його несе в собі соціальна революція. Саме тематична контрастність як чинник зміни горизонту сподівань стає головним рушієм літературної еволюції, за яким і оцінюються твори пролетарського мистецтва, доки воно має можливість вільно розвиватися.

Пролетарська література мала полістильовий пошуковий характер, і в ній значне місце відводилося експерименту. Якщо в авангардизмі експеримент носив формальний характер, то в пролетарській літературі головний акцент переносився на тематичні модифікації змісту. Зміст визначав сам статус пролетарського мистецтва у протиставленні його класичному і так званому «буржуазному». Та дедалі більше в

зорієнтованій на марксизм літературі чітко простежувалася тенденція до нав'язування читачеві певних ідеологічних схем, намагання витворити пролетарську естетику, виходячи з класового її тлумачення.

Ідея пролетарської культури не стала консолідуючою, оскільки ні в Росії, ні, тим більше, в Україні, пролетаріат не був переважаючим класом. Уже починаючи з 30-х років XX століття в основу культурного розвитку закладається думка про побудову безкласового суспільства й позакласової літератури. Нова літературна ситуація була пов'язана з проголошенням Сталіним курсу на ліквідацію класів і прискорений перехід до позакласового суспільства. Ідею класовості заступає ідея народності літератури. Проте якщо представники пролетарської літератури вбачали у ній пошуково-творчий гетерогенний характер, а в читачеві – співтворця, то представники соцреалізму тяжіли до нормативності.

Поступово модифікацію пролетарської літератури можна простежити порівнявши її специфічні ознаки, на які вказує у статті «Пролетарська література» М. Ляшко [Див.: 14] з рисами літератури соціалістичного реалізму:

Пролетарська література	Соцреалізм
1) свідоме ставлення до довкілля; устремління до впорядкування хаотичного буття, перетворення життя в організовану, спроможну планомірно розвиватися, силу;	1) організація довкілля; протиставлення хаосу гармонії;
2) трудова стихія, праця, усвідомлення її сили і радість, яку несе таке усвідомлення;	2) праця – головний герой соцреалістичної літератури;
3) машинізм, металічна	3) зміна на кадровість. Не

тема;	просто опис машини, а – відчуття її робітником, естетизація його соціальних почуттів;
4) колективізм, планетарність.	4) Колективізм постає через актуалізацію індивідуальності як носія колективного, а планетарність змінюється поняттям інтернаціоналізм.

Уже починаючи з кінця 20-х років, а особливо на початку 30-х рр. XX століття, в українській літературі відчувається різке повернення до традиційних художніх прийомів XIX століття. Серед них – міметичний принцип побудови художнього світу, прагнення створити образ цільної людини, в якій би гармонійно сполучилися риси фізичної й духовної досконалості, ідейність і нормативність характерів. Це зумовлено тим, що в державі визріла потреба ідеологічного виховання, експериментальні методи авангардизму й пролетарської літератури виявилися недієвими, оскільки носили артистичний пошуковий характер. У соціалістичному реалізмі література зводилася до послання, читання – до упізнавання, що призводило до редукування ролі читача-співавтора. Через літературу впроваджувалася модель «єдиноправильного» світу, а протагоніст художнього твору перетворювався на носія конкретних нормативів, які читач мусив утілювати в життя. Тому тяжіння до рафінованої пролетарської культури переросло в поняття культури соціалістичної, в якій головним завданням було плекання нового ментального конструкту – позакласової людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богданов В. И. Опыт коллективного литературного творчества. – М., 1922. – 143 с.
2. Гордієнко К. Лінія пера. – Х.: ЛіМ, 1932. – 38 с. – (Б-ка «Письменник за роботою»).
3. Гренер О. Показ молодого героя // За марксо-ленінську критику. – 1933. – № 8. – С. 78-94.
4. До перемоги: Революційна читанка-декламатор. – Х.: ДВУ, 1923. – 338 с.
5. Елланський В. До проблеми пролетарського мистецтва: (Теоретичний шкід) // Мистецтво. – 1919. – Ч. 5/6. – Липень. – С. 22-26.
6. Кириленко І. Аванпости. – Харків : Радянська література, 1933. – 195 с.
7. Кирилюк Є. Твір про творче життя (Коцюба Г. «Родючість») // За марксо-ленінську критику. – 1934. – № 5. – С. 67-77.
8. Копиленко О. Народжується місто. – Х.: Рух, 1932. – 245 с.
9. Критика 1917-1932 годов. – М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 459, (5) с. – (Библиотека русской критики).
10. Лаврінович К. Проти течії: (Про поетів Віктора Кіпчука, М. Максимця, Х. Гаврильченка й Микиту Годованця) // Мистецтво. – 1919. – Ч. 3. – Червень. – С. 23-24.
11. Лейтес А. М., Яшек М. Ф. Десять років української літератури (1917-1927). – Х.: ДВУ, 1928. – Т. 2. (Передрук 1986, Мюнхен: Verlag Otto Sagner). – 676 с.
12. Ленин В. И. О литературе и искусстве. – М.: Худ. лит., 1969. – 822 с.
13. Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. – М., 1967. – Т. 8. – 458 с.
14. Ляшко Н. Пролетарська література // Кузниця. – 1922. – № 10. – С. 6.

15. Усенко П. Вечір // Молодняк. – 1930. – № 3. – С. 23.

16. Чумак В. Революція як джерело // Чумак В. Заспів. К., 1968. – С. 167-172.